

Trípodos, número 20, Barcelona, 2007

Ante la aparición de “Terra del chicle”, Carlos Velo, México, 1952

Margarita Ledo Andión

Margarita Ledo Andión.
Universidade de Santiago de
Compostela (Galiza).

A producer, Barbachano Ponce; an ideologue and cultural animator, Fernando Gamboa; an exiled republican cineaste, Carlos Velo, are part of a generation which transformed the way of thinking about documentaries while at the same time applying it to the making of certain works which comprise the body of film work of the New Aztec Cinema (NCA). By means of a small film which has recently been recovered, La Tierra del Chicle, we can follow the auteur's stamp, its importance in the configuration of the aforementioned NCA and examine realism as a reference for the documentaries in which Velo left his mark. The decade of the 50s, the cinematographic culture of this era, including the conditions of production, and an attitude which exhibits his belief in the works he wanted to make, provides us with numerous clues to construct a space for dialogue in the contemporary debate around the documentary.



No es infrecuente que el relato cinematográfico utilice el paralelismo entre dos personajes y el cruce de las vidas de esos personajes para convertir el encuentro furtivo en ese lugar en el que la suerte de ambos varía, en el que el mundo cambia de rumbo. Este sería el caso de Velo y que la fortuna haya dispuesto el cruce de la vida de Velo con la del museógrafo mexicano Fernando Gamboa. Una fortuna que ahora alarga su estela hasta mí misma, en este caso como investigadora.

La aparición de varias películas de la guerra civil española en el Archivo Gamboa y, singularmente, la de una obra de Teleproducciones, en su versión francesa, *Terre chaude*, el drama de la vida de un chicletero en las selvas de Chiapas, como reza la sinopsis, película premiada en el IV Congreso Internacional de Filmes Educativos, 1953, en París, y en el Festival Internacional del Filme Campesino, el mismo año, en Roma, nos trae un Carlos Velo imbuido de las posiciones del Nuevo Cinema Azteca como cinema nacional, como cinema político, como modo de intervención cultural, y confirman su íntima relación, desde que llega a México, con el grupo que se mueve alrededor de Daniel Alfaro Siqueiros, antiguo brigadista en el frente republicano de Guadalajara y miembro del Partido Comunista, grupo entre los que se contaba Josep Renau, por ejemplo, y del que era un referente el mismo Fernando Gamboa.

Forjar un México moderno, entender lo “moderno” como derecho colectivo, partir de la cultura como un operador sociopolítico, sea la cultura antropológica, sea la creación inmersa en determinados procesos históricos, son coordenadas que nos ayudan a mirar *Tierra del chicle* desde el interior de la construcción de una determinada cinematografía local, además de su marchamo de cinematografía identitaria que pronto obtendrá su reconocimiento con el éxito alcanzado, dos años después, en Venecia y en Cannes, con el filme colectivo *Raíces*: supervisado por Carlos Velo, con música de Silvestre Revueltas y Rodolfo Halffter, entre otros, con dirección artística de Fernando Gamboa, que es quien le pondrá el título, y basada en cuatro relatos indígenas que pasan a ser, como cine, cuatro páginas vivas de la realidad mexicana, dirá el maestro Zavattini.

A VUELTAS CON LA PERTENENCIA

La presentación en Compostela, durante el VII Congreso de la Federación Lusófona de Ciencias de la Comunicación, Lusocom2006, de *Tierra del chicle*, uno de los filmes hasta ahora perdidos del cineasta Carlos Velo, no sólo es la ocasión de proyec-

tarlo con subtítulos en gallego,¹ no sólo es una buena noticia que nos despierta el placer de mirar, no sólo se trata de contribuir a un conocimiento más ajustado y más justo de Velo —un autor-patrimonio de Galiza y de México, un autor del siglo XX— si no que me va a permitir plantear ante ustedes —les decíamos a investigadores de Angola, Brasil, Timor-Leste, Mozambique, Portugal y Galiza— un resultado que se basa en un modelo de estudio que practicamos desde hace varias décadas y que resumimos en la frase que, no por casualidad, nos convoca a esta reunión científica: la relación constitutiva que se configura entre búsqueda, entre la investigación de aspectos poco tratados de cualquier sujeto, su análisis y contextualización, además del reenvío, como nueva propuesta o como confrontación con la ya existente, en el ámbito de la práctica, al territorio de la producción de bienes de la comunicación y de la cultura, y de la importancia de los parámetros en que éstos se producen. Bienes para circular, piezas para el intercambio, para la interculturalidad, bajo la identificación profunda con el Tapio Varis que nos remarca que sólo se comunica desde una cultura y la constatación de que la pertenencia, en acto, del Velo que hace filmes en las filas del Nuevo Cinema Azteca no está en contradicción con otra pertenencia militante, esa que nos otorga la conciencia de pertenecer asimismo a un país, lejano y atravesado por la garra fascista, Galiza. Voluntad y deseo que se entrelazan en una suerte de espiral amoratoria de Velo con el cinema y sus diferentes estirpes y de nosotros con las dos cinematografías de Velo, motivo de la comunicación que presentamos en este Congreso.

159

Y si desde el *Free Cinema* y los impuros *Cultural Studies* aprendimos que una producción cultural lleva consigo, además de la marca de su época, la posición ideológica del grupo que la animó y las expectativas que con él labró, el Velo de esos años cincuenta, como con anterioridad el Velo republicano de los años treinta que realiza sus primeros pasos con un filme para el Ministerio de Agricultura español, está actuando desde lo que de más radical tiene ese tiempo: el nacionalismo antiimperialista mexicano y, como ideal, el nacionalismo marxista, que, en versión gallega, cuenta con la participación de Velo² desde el exilio y con su nombre en el entorno UPG (Unión do Povo Galego).

¹ Traducción de Dani Salgado, subtítulo de Ramiro Ledo Cordeiro.

² En 1956 Buenos Aires celebra el *Primeiro Congreso da Emigración Galega*, donde Carlos Velo, como vicepresidente del Patronato de Cultura Galega en México, pre-

Como producto de investigación, *Tierra del chicle* funcionará para nosotros con un doble objetivo: acercarnos a los orígenes del mencionado Nuevo Cinema Azteca en una de sus vertientes, los documentales de Tele-producciones, y pararnos, por otro lado, en el cinema realista como modelo para el documental y para las variantes documentales que llevan la signatura “Velo”. Vamos, pues, a articular nuestro trayecto haciéndonos conscientes de una época, la década de los cincuenta, y de la cultura política cinematográfica que acompaña esa época. Y lo vamos a hacer adentrándonos en una obra-modelo como resultado de las condiciones de producción en las que se lleva a cabo.

Como primer paso recordamos algunos datos de la triada que sienta las bases de esta contribución singular, hacer un cinema de calidad que aúne el compromiso de figuras diferentes entre sí como parte de un todo, la película. Del productor al director ejecutivo, argumentista, guionista, director de fotografía, director y director artístico, esta sinécdoque la constituyen Manuel Barbachano Ponce más Carlos Velo y Fernando Gamboa.

DEL ROL DE LAS BIOGRAFÍAS

160

Fernando Gamboa y Carlos Velo nacen el mismo año, 1909, en dos lugares muy diferentes: Ciudad de México y Cartelle, pequeña aldea en el sur de Galiza. Fallecen en la misma ciudad, México, prácticamente al mismo tiempo, en 1990 y en 1988, respectivamente. Coinciden, también, en la causa de la República, en el vínculo de la cultura con la nación y en la función de la cinematografía como bien público. A su lado un “joven yucateco, Manuel Barbachano Ponce, que estudió técnicas de publicidad y mercadotecnia en Nueva York”.³

sentía una ponencia con el título “Propuesta de creación do Centro Cinematográfico Galego”, que se revelará como un compendio de su fe en el cinema como “el instrumento más poderoso de nuestro tiempo para la intercomunicación entre los hombres y la propaganda del progreso”. Como programa, la propuesta de Velo se articula en torno a las cuatro ramas de la industria cinematográfica: producción, compra e intercambio, distribución y exhibición para los tres géneros que cita —educativo, documental e informativo— además de contemplar las posibilidades de un *Noticiero Galego* mensual “que establezca su propia red de exhibiciones en América y España, y sistemas de intercambios con otros noticieros mundiales” y la organización de “Grupos de Cineacción Rural, que llevarán a las aldeas y caseríos de Galicia el mensaje cultural del cinematógrafo”.

³ VELO, Carlos. “Crónica Breve del Cine documental en México:...”. En: *Fernando Gamboa (A sus 50 años como Museógrafo y Difusor de Cultura)*. México: UAM y Secretaría General de Desarrollo Social, 1985.

El 9 de octubre de 2005 en Madrid, con motivo de un homenaje a Lázaro Cárdenas y a su papel en apoyo del exilio provocado por la guerra civil española, Patricia Gamboa, directora de Promotora Cultural Fernando Gamboa, PCFG, nos recuerda el viaje de Gamboa a Valencia, en 1937, en calidad de presidente de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, LEAR, trayendo consigo la exposición “100 años de grabado político mexicano” y llevando para América fotos, carteles y películas, materiales con los que construir la muestra “España en llamas” a favor de la República, muestra que incluye los álbumes de guerra de Castelao. En 1938, con su mujer Susana Steel, Gamboa retorna a Madrid y más tarde saldrá de la península acompañando el éxodo masivo hacia Francia.

Sin tener aún, que sepamos, conocimiento uno del otro, el relato de aquellos momentos, verdadera acción dramática que va a cambiar —como veremos— el curso de los acontecimientos, lo recogen ambos. Velo lo cuenta así:

Después del bombardeo aéreo del Castillo de Figueres, cuando los fascistas italianos intentaron aniquilar a los diputados republicanos y al gobierno de Negrín, mientras yo atravieso la frontera de Francia, encuadrado en las fuerzas de Estado Mayor del General Rojo, y hago entrega de mi fusil naranjero, Fernando Gamboa encuentra entre los escombros que deja la retirada una parte del documental *Galicia*, que llevará el primer premio en la Exposición Internacional de París.⁴

161



⁴ *Ibid.*

Merece la pena pararnos un instante en esta afirmación de Velo, que bien podría ser clave para explicar cómo llegan a Moscú imágenes de su filme *Galicia* y de cómo son puestas en valor, nada menos que por Esfir Shub, en el filme-homenaje al combate por la legalidad republicana *Ispanja*. Porque en *Ispanja*, además de ese comienzo con un gaitero que entra y sale de campo en una paseata por tierras campesinas, por primera vez se nos muestran escenas marineras que por su factura nos conducen a Velo y que ampliarían en varios minutos los ocho minutos hasta el momento localizados de Galicia: grandes planos generales de los lugares y de los personajes corales —en este caso los hombres transportando el *aparello* a paso rimado y comunal—, con la incorporación minuciosa de lo femenino —la anciana remendando la red— y la espera de la llegada de la cosecha, de la pesca, en un picado sobre la lancha mientras descarga el pescado en el muelle. Miren, cuando tengan ocasión, esos cinco primeros minutos del montaje de esta obra de la gran maestra soviética.

Y Fernando Gamboa, al repasar su función en el seno de la estructura que la Embajada de México activa para dar soporte a la gran migración y asegurar la protección de alguno de sus miembros más significados, comenta:⁵

162

Tuve la honra de esperar a los miembros del Estado Mayor Central del Ejército de la República, a Modesto, a Líster (...) Fui a la frontera con España [ya desde territorio francés] el día que salió el ejército republicano. Al fornecerles pasaportes mexicanos —algunos ilustrados con fotos de revistas—, ayudé a que no los detuvieran. Una vez en Toulouse retornaron los pasaportes, tal y como acordaran con la Embajada. Eran catorce o dieciséis personas que, de esta manera, no fueron a parar a los campos de concentración.

Por si no fuera suficiente, a los pocos días Susana y Fernando son responsables de propagar en los campos de Argelès y Saint-Cyprien, con ayuda de un megáfono, el siguiente reclamo: Españoles leales a la República, ustedes tienen Patria, México. Y Velo, refugiado en Saint-Cyprien, escucha por los altoparlantes el mensaje. Agachado en el Chevrolet de un suizo de las Brigadas Internacionales que participaba en la misión, Velo cruza aquella

⁵ “Fraterna incorporación”, texto original de una entrevista realizada a Fernando Gamboa y corregida por él mismo. Fuente: Archivo Fernando Gamboa.

misma noche la campaña francesa hacia París donde se reunirá con su mujer, Marylín:

Fernando Gamboa nos hace entrega de los pasaportes y de una carta de presentación firmada por el embajador Narciso Bassols que me acredita como profesor de biología y como documentalista. Susana que viste un elegante sombrero, nos embarca en el vapor *Flandre*.⁶

Poco antes, el 25 de mayo de 1939, a las 13:30 horas, el *Sinaia*, el barco que participa en la primera migración masiva del siglo XX por razones políticas, nos recuerda Patricia Gamboa, está pronto para zarpar y en ese viaje el exilio es acogido por la razón práctica de doña Susana Steel con su saludo en el Boletín del paquebote, en el que les anuncia la organización de actividades encaminadas a hacerles llegar “la información y la orientación indispensable para vuestra futura vida en México”.

Una vida futura que enseguida enlaza con el cinema. En 1941 EMA (España, México, Argentina), empresa del general Azcárate, quien, según Velo, ya había tenido ocasión de visionar uno de sus documentales en la UFA, Berlín,⁷ y empresa productora del *Noticiero Mexicano*, un informativo que reclamara el propio presidente Cárdenas, le hace un contrato de diez años a Velo. En 1953, Velo se asocia con Barbachano Ponce en “Tele-producciones S.A.” para dirigir y ser asesor técnico además de jefe de montaje de los noticiarios *Telesrevista*, *Cine selecciones*, *Cámara* y *Cine verdad*, con el que consigue el primer galardón Ariel de cinema documental, comentará José Rovirosa en la introducción a una entrevista que le hace a Carlos Velo en 1986.⁸

163

EL PENSAMIENTO DOCUMENTAL DE CARLOS VELO

Antes de dejarlo todo para hacer *Torero*, ese documental ficcionado que será premiado en Cannes en 1956 y agasajado con el

⁶ VELO, *op. cit.*

⁷ Deducimos que pueda tratarse de *Castillos de Castilla* o, tal vez, de *Romancero marroquí*, cintas que están en los archivos alemanes.

⁸ ROVIROSA, José. *Miradas a la realidad, ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*. México: UNAM, 1990. Otros datos de interés, la fundación, ya en los años setenta, del CCC, Centro de Capacitación Cinematográfica o la dirección del Centro de Producción Audiovisual, así como su paso como director de Cine y Televisión de Presidencia en 1985.

premio Robert Flaherty en Nova York, Velo profundiza su modo de pensar el documental, al tiempo que desenvuelve la estructura organizativa en compañía de Barbachano Ponce y mientras coloca los cimientos de una escuela documental en la que aprender que el cineasta debe estar familiarizado con la cámara, debe ser editor, debe saber manejar la moviola e incluso debe tener rudimentos de laboratorio para poder entenderse, en el sentido pleno de la palabra, con la totalidad de su equipo. Un equipo con el que insiste en apreciar cada variante y en situar cada variante en relación con el elemento constitutivo del cinema, con la imagen. Además, Velo afirmará una y otra vez algo que, pasados los años, muchas personas llegamos a comprobar:

¿Desde cuando la imagen en movimiento es diferente? Qué me importa que esté en un papel o que esté en una película, o que esté en un disco, o que esté en un magnético. Acostumbra a decirse, no, es que la televisión tiene otro ritmo. ¡Mentira! Las imágenes tienen el mismo ritmo. Los buenos documentales de televisión están hechos como los del cinema.⁹

164

Para Velo no es necesario aferrarse a una generación o a un estilo porque los medios se compenetrán entre sí. Para Velo lo que se necesita es pisar el terreno, procurar toda la información. Lo que en el argot se llama “localizar” será para Velo uno de sus principios, lo que le permite entrar en la idea argumental para poder observar si la puesta en película deberá hacerse en torno a un elemento dramático o si va a centrarse en una idea documental a divulgar. El segundo paso adelante es lo que denomina “guión de producción”, en el que encierra todas las posibilidades de desenvolvimiento de su obra y que no es otra cosa que el montaje: lo que quiero decir —aseguraba Velo— es que en la edición es donde puedes construir una nueva idea o un nuevo comienzo para tu idea, incluso un final que ni siquiera habías sospechado, porque tu cameraman, la realización, la producción, consiguió algo más allá de todo lo que habías imaginado.

Y como ponto de anticipación, el diálogo entre documento de corte etnográfico y fabulación, entre *mise en scène* de lo real y peripecia que ya realizara en un filme de excepción y en un

⁹ En *Miradas a la realidad*, op. cit.

momento de excepción de su vida, en la guerra civil, incorporado al equipo de CEA-Domínguez Rodiño en Sevilla, para convertir en película de propaganda franquista un guión de este último, *Yebala*, 1937 / *Romancero Marroquí*, 1939.¹⁰ En fin, ese diálogo flahertiano reaparece en otro filme de 1952, precisamente en *Tierra del chicle*, para alcanzar su lugar en el seno del cinema moderno con *Torero*, saludada en Venecia por André Bazin como un modo de integrar el documental con la ficción, y que le sirve para explicar, una y otra vez, el sentido preciso de la reconstrucción: muchas cosas buenas de *Torero* están construidas; pero están construidas sobre una base documental, insistía.

DESDE DENTRO DE “TIERRA DEL CHICLE”

Aprovechando la infraestructura de Tele-producciones pude llevar adelante una serie de documentales como *Tierra del chicle* y *La Tierra era verde*, sobre temas agroindustriales, y *El corazón de la ciudad*, sobre energía industrial, que por su calidad fotográfica, montaje riguroso y contenido científico, en aquel tiempo fueron verdaderos prototipos para revolucionar el cortometraje mexicano.

Carlos Velo, en *Fernando Gamboa. A sus 50 años como museógrafo y difusor de la cultura*

165

Con algo menos de catorce minutos de duración, en *Tierra del chicle* Velo activa todas las constantes del relato realista y su devoción al héroe que enfrenta dificultades, que pasa por situaciones que pueden modificar su destino y que consigue, por fin, certera compensación. En el caso de este documental sobre el peligro de los trabajos en la selva y la explotación del sudor de los chicleros por parte de las multinacionales extranjeras, mientras se clama por un México próspero que venza a las fuerzas de la naturaleza, la escena primera sirve para presentarnos la singularidad de cada personaje, para

¹⁰ Con producción y guión de Enrique Domínguez Rodiño, quien en Andalucía enrola a un Carlos Velo que intentaba “salvar o pelexo” y montada en Berlín, se exhibe como propaganda del gobierno de Franco y su ejecución forma parte del programa de la Alta Comisaría de España en Marruecos. Consúltase el estudio de Alberto Elena, a partir del diario del ayudante de dirección de la cinta, Jesús Rey, “Romancero marroquí: el cine africanista durante la guerra civil”, *Cuadernos de la Filmoteca* [Madrid: Ministerio de Cultura, 2004], núm. 10. Con el modelo Flaherty como referencia, se articula una familia, la de Aalamí, quien acabará como voluntario en las tropas de Franco.

situarnos del lado del protagonista y de su mujer —una pareja de jóvenes, nos dice la voz del narrador—, y para mantenernos a distancia del antagonista, el contratador, en un juego de planos y contraplanos en los que el modo de filmar al “malo” se connota con la fuente de iluminación, desde el ángulo inferior derecho.

La atmósfera del filme va del imaginario exótico que pueda albergar el espectador —la jungla— a la desesperanza de la visión del entorno y del modo en que se desenvuelven las operaciones de sacar de los árboles inmensos la resina; la atmósfera del filme se elabora desde la lluvia incesante, los peligros de la naturaleza y la necesidad de muerte para poder sobrevivir, y se amplía en los elementos sonoros, auténticas pulsiones rítmicas que se funden con momentos brillantes del montaje, como cuando se nos narra la locura producida por las picaduras de mosquito en el cerebro de uno de los chicleros y la toma subjetiva del proceso de ebullición de la resina hervida, en un juego de formas visibles e invisibles que crean el momento de mayor tensión, el momento dramático, a partir del que entramos en la solución final.

La historia en sí nos cuenta la marcha temporal de una partida de chicleros a la jungla, el tiempo del viaje —desde la aldea de contratación al campamento— y el tiempo en que se nos da a conocer la verdad de la naturaleza, la imposibilidad de conjugar sistemas tan diferentes como lo humano con las condiciones ambientales, flora y fauna de la selva, y el breve sosiego de una frugal colación en las tiendas —arroz, frijoles y café— que nos prepara para la salida, bien de mañana, hacia el interior incierto del bosque.

Si los primeros movimientos de cámara —alrededor de la cabaña en la que se producen las operaciones de contratación son panorámicos— y alternan con primeros planos y planos generales, a medida que nos metemos en lo más incógnito la cámara se hace subjetiva, realiza picados y contrapicados fuertes, se adelanta y espera por la acción que nos va a mostrar: es una cámara que late, una cámara atenta. Los insertos, la alerta de que están coexistiendo intereses y mundos diferentes que traen consigo, como la cobra mortal “coralillo”, lo bello y lo siniestro, se alarga en varios trave-lín que nos hacen continuar el viaje.

La descripción minuciosa de las condiciones de contratación y de trabajo de los chicleros que nos relata o narrador (por ejemplo, “Coyote”, el capataz, rebaja del jornal de los trabajadores el precio del equipo, de la comida y de las medicinas) nos traslada la angustia del peligro y de estar abocados, como explotados, al peligro. Y como resultado lógico, el chiclero a quien la jungla le come el cerebro y

que huye en busca de una salida nos da una primera y trágica señal cuando el grupo, al regreso, encuentra a su colega carcomido en medio del camino. Este final desgraciado se nos anuncia con el grupo aproximándose frontalmente a una cámara cansada, lenta, que de golpe hace una panorámica circular y a vista de pájaro para entregarles el cuerpo muerto de Escala, su compañero.

En ese instante Isidoro, el héroe que venía realizando para nosotros el relato en primera persona, resuelve que tiene algo por lo que vivir, el bebé que le había nacido durante su estancia en la jungla, y corre. La cámara ve cómo se aleja. La misma cámara que vio alejarse a Escala. La misma cámara que contempla desde dentro de su cabaña cómo corre Isidoro hacia ella, la cámara que nos regala con un primer plano lateral de Isidoro inclinado y mirando sonriente hacia abajo, la que nos impone un close up frontal del bebé, esa metáfora del México nuevo, del México que va a vencer los peligros de las tierras calientes y húmedas de la jungla, como ya venció en las tierras desérticas.

Un filme de Manuel Barbachano Ponce, la pantalla se abre con este nombre después de la careta corporativa de una torre de energía y de la sobreimpresión de Tele-producciones mientras se escucha un pasodoble. Luis Sobreyra en el montaje, Walter Reuter —el que fuera reporter para el bando de la República— en la dirección de fotografía y Carlos Velo en su función de director técnico.



Filme que trata de un sujeto colectivo, los chicleros, a través de diferentes caracteres dentro del propio grupo, el del héroe y el del antihéroe, Coyote, antiguo chiclero. Filme que se construye

desde el punto de vista de uno de los personajes y en el que el método de Velo, elaboración previa de un guión, localizaciones, filmación pegada al terreo y dirección-reconstrucción de determinados episodios y peripecias de los chicleros avanzan lo que será ese otro filme sobre el peligro y los miedos, el aclamado *Torero*.

DE LOS MATERIALES

Engarzándose en una estructura narrativa de matriz descriptiva, para dar a ver, que nos presenta el lugar, la tierra del chicle, y nos regala con el retrato de los personajes que lo van a habitar, uno de ellos se separa de la acción para hacer de relator y darnos sus impresiones, los detalles de la floresta y de la explotación. Se trata del observante que nos relata “entre el recuerdo y la tristeza” todo lo que está pasando desde antes de adentrarse en la selva y hasta que consigue salir.

La cámara se mueve entre el retrato y el reportaje; entre lo que nos presenta y lo que ella misma espera descubrir; entre el motivo en *close up* y la panorámica que amplía y desasosiega la mirada; entre el interior de la selva desde la que se ve pasar a los hombres a cierta distancia y hasta la subjetiva en momentos de acción. Una cámara que se sabe participe de los dos registros de la voz humana —la del narrador del comienzo y del fin, y la voz de la experiencia vivida por uno de los personajes—, del sonido orgánico del agua, de la tormenta, de la resina, del machete, de los cuerpos que caen desde la copa de los árboles y del sonido construido que nos produce esa empatía única que llamamos atmósfera.

Filme-diario, donde una persona, Isidoro, nos va incorporando a los peligros de la jungla, a lo cotidiano del trabajo y de la vida, a los acontecimientos dramáticos que traen consigo la muerte, la creencia en un nuevo México que justo representa su hijo recién nacido.

Filme en el que la textura sonora vuelve a ser la que crea el espacio al tiempo que es ese tejido de efectos autorales y música tradicional, y donde la profundidad de campo acentúa el efecto real.

Filme de fotógrafo, para que Walter Reuter funda la cámara con su objeto, con la imagen que quiere de su objeto.

Filme realizado en la mesa de montaje como todo buen filme, según el pensamiento de Carlos Velo, quien —tal vez— ni necesitó entrar en la selva.

Porque si bien hoy no sabemos a ciencia cierta en qué consiste eso de la “dirección técnica”, un *memorandum* de trabajo de

Tele-producciones, datado a 11 de febrero de 1955, nos lo explica así: “Centralizará las órdenes de trabajo para camarógrafos, música, edición, grabación, etc., y dirigirá todas estas actividades”.¹¹

DEL RODAJE DE “GALICIA” AL CINEMA NACIONALISTA

Sin ninguna duda es en *Galicia*, en la cinta premiada en la Exposición Internacional de París que salva Gamboa en Figueres, en esa cinta de la que hoy por hoy solamente se reconocen ocho minutos, los mismos que Cecilio Paniagua entrega a Carlos Velo en los años sesenta,¹² y en la que se echan de menos las escenas del mar que están en *Ispanja*, el lugar donde se anticipa lo que Velo desarrollará en México. Es decir, la cámara como constitutiva y como constatación de su capacidad para ver más allá, o para traernos la sorpresa desde lo próximo, desde lo que pensábamos como ya conocido. Más la confianza de Velo en el dispositivo, en descubrir la mirada a cámara, eso que tanto deseaba Vertov —el Vertov celebrado nominalmente en Cine Verdad y en la imagen corporativa, un ojo en *close up*, que para Tele-producciones realiza Renau—, su sentido de la puesta en escena y de la dirección de personajes; personajes que se representan a sí mismos para la cámara —las mazadoras de lino y las segadoras de Cartelle, por ejemplo—; la *gestalt*, la forma en el espacio como sinécdoque y como armonizadora del ritmo y de la relación entre planos; el contrapicado que enfatiza el retrato; el movimiento panorámico del ojo de la cámara viajando por la descripción del paisaje habitado en sobreimpresiones que hacen coexistir la geografía humana con la voz del narrador. Porque todo lo que se puede hacer con un sujeto invisible, el campesinado gallego de los años treinta, quedó en los escasos minutos conservados de *Galicia*, un filme que bien podría entrar en una antología de esa relación primigenia de lo real con el cineasta, de lo real metaforizándose en una imagen que es, también, una producción, es decir, un resultado diferente de los elementos que participan de su composición:

Cuando esa campesina mira para Velo y le sonríe está escribiendo la historia del cinema. Cuando Velo es capaz de acoger su sonrisa, a riesgo

¹¹ Fuente: PCFG.

¹² Fuente: Miguel Anxo Fernández, quien, por su parte, recibió de Teresa Velo un contranegativo de este archivo.

de romper con el protocolo objetivista, está haciendo cine. Cuando sonreímos ante esa irrupción de lo imprevisto por encima del dispositivo, como espectadores estamos entrando en el cine.¹³

Gamboa salva el filme *Galicia* y salva a Velo. Y en otro momento crucial, cuando Velo tiene que decidir si hace *Torero* y para poder hacer *Torero*, a nivel de responsabilidades ejecutivas, tiene que dejarlo casi todo, propone el nombre de Gamboa para Cine Verdad. Durante un tiempo Gamboa va a dinamizar con esmero lo que se conoce como “filme de arte” y dejará, entre otras muchas huellas, un corto de apenas doce minutos, *Retrato de un pintor*, con Diego Rivera a lo largo del proceso de ideación y realización de una obra para la ciudad universitaria, un “fresco en piedra como el de las pirámides” que funcionará mundo adelante como una pieza de agitación que el narrador activa en las personas espectadoras, y con esos finales en los que se nos dice que el artista sabe que está trabajando por México, al igual que Barbachano-Gamboa-Velo saben que el cinema es parte de la construcción de un nuevo país. *Retrato de un pintor* forma parte, además, del documental dirigido por el propio Gamboa, *Pintura Mural Mexicana*, del que Velo es director técnico.

170

En su ideario militante, el Velo que nunca perdió los vínculos con Galiza y que participaba en actividades radiofónicas, impresas y orgánicas de contestación del franquismo, no fue diferente del Velo que en México procuraba el patrocinio de grupos industriales nacionalistas para impulsar el desarrollo del cinema documental informativo, tal y como le gustó llamarlo, ni el Velo de *Tierra del chicle* es distinto del Velo fragmentario de las imágenes recuperadas después del bombardeo de Figueres. Un cineasta pegado a lo mejor de la generación republicana, generación desde la que da el paso para hacer el primer filme galleguista. Un cineasta pegado a lo mejor de la generación de un México antigriego, en la órbita del movimiento comunista.

Establecer una red con documentalistas y cineastas neorrealistas fue uno de los aspectos modélicos de la política que amparó el nuevo cinema azteca como parte de sus programas de difusión internacional. El viaje de Zavattini y Gamboa por todo el país para definir lo que sería *México mío*; el seguimiento de los borradores del

¹³ Véase LEDO ANDIÓN, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós, 2004.

proyecto por parte de Velo, la preparación minuciosa de uno de los filmes, *El anillo*, de Jomi García Ascot, que integrarían la totalidad de la obra imaginada por el autor de *Tesis sobre el neorrealismo*, continúan brindándonos materiales de análisis para entrar en el corazón de un modo de entender, planear y llevar a buen puerto unas obras que tienen el sello inexcusable de una época a la cual, de manera reiterada, nos proponemos volver.

La gran armonía entre idea, materiales y forma que alcanzan los filmes de la factoría Barbachano Ponce tienen a su cabeza la de esas dos personalidades en las que se refleja la experiencia del siglo: en la creencia, en la inteligencia de la máquina, en la peripecia.

El año de la muerte de Carlos Velo, que como sabemos aconteció el primero de marzo de 1988, Tomás Pérez Turrent, en la rúbrica “Por México” de la revista *Pantalla* concluye con este párrafo:

De Carlos Velo, maestro de varias generaciones, en tanto cineasta va a quedar *Torero*, un filme que se adelanta a su época, y que retoma la experiencia de Flaherty dándole un enfoque original en el que combina reconstrucción documental, estructura de ficción, testimonio, ensayo filmado, cámara participante y *Cinéma-verité*.¹⁴

171

Como suele pasar con los maestros, Carlos Velo, a casi dos décadas de su muerte, sigue siendo carne de un sinnúmero de enigmas que intentamos resolver mientras profundizamos en el conocimiento de cómo se desarrolló su trabajo y de la marca de cantero que deja en la película que, por entregas, nos va completando un legado con el olor y el gusto de dos tierras diferentes e inmensas.

BIBLIOGRAFÍA

ELENA, Alberto. “Romancero marroquí: el cine africanista durante la guerra civil”. *Cuadernos de la Filмотeca* [Madrid: Ministerio de Cultura], núm. 10 (2004).
LEDO, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma95*. Barcelona: Paidós, 2004.
ROVIROSA, José. *Miradas a la realidad*. México: UNAM, 1990.

VELO, Carlos. “Crónica breve del cine documental en México”. En: *Fernando Gamboa*. México: UNAM/Secretaría General de Desarrollo Social, 1985.
VELO, Carlos. “Proposta de creación do Centro Cinematográfico Galego”. *Actas do I Congreso da Emigración Galega*, Buenos Aires, 1956.

¹⁴ TURRENT, Tomás. “Carlos Velo”. *Pantalla*, núm. 9, p. 4-5.